

MALENCONIA I SACRIFICI A LA CIÈNCIA FICCIÓ CONTEMPORÀNIA

Ivan Pintor Irazo

ivan.pintor@upf.edu

RESUM

En un constant mirar a l'hora zero de l'11-S, la imatge de l'Apocalipsi en la ciència ficció contemporània apareix tenyida per la malenconia. Al reconèixer en el llindar del 2001 una fallida en el *continuum* de la Història, un nombre significatiu de pel·lícules de ciència ficció estadouindenca actual, des dels darrers treballs de Spielberg fins *El incidente* (*The Happening*, 2008), de M. Night Shyamalan, explora les diferents tensions amb les que pot manifestar-se la temporalitat en relació amb el patró elemental de l'Apocalipsi. En la imatge d'un sol negre aquestes pel·lícules troben un nexa comú amb la historieta superheroica, amb les sèries televisives com *Perdidos* (*Lost*, 2004-2009) i amb algunes expressions de la plàstica contemporània com les del danès Oliafur Eliasson.

PARAULES CLAU

Cinema, Sèries de televisió, Còmic, Ciència ficció, 11-S, Malenconia, Sacrifici, Apocalipsi, Catàstrofe, Acedia, Sol negre, Oliafur Eliasson, Shyamalan, Spielberg, Lost, Agamben, Fractura identitària, Terror, Temps perdut, Redempció messiànica, Imaginari simbòlic

ARTICLE

En un constant mirar a l'hora zero de l'11-S, la imatge de l'Apocalipsi a la ciència ficció contemporània apareix tenyida per la malenconia. Al reconèixer al llindar del 2001 una fractura en el *continuum* de la Història, un nombre significatiu de pel·lícules de la ciència ficció nord-americana actual, des dels darrers treballs d'Spilberg fins a *El incidente* (*The Happening*, 2008), de M. Night Shyamalan, explora les diferents tensions amb les que es pot manifestar la temporalitat respecte del patró elemental de l'Apocalipsi, és a dir, el compliment fonamental de l'economia messiànica de la redempció. A la imatge del sol negre, del vel de tristesa amb el qual la natura es revela respecte al jo presoner de la malenconia, aquestes pel·lícules troben un nexa comú amb la historieta superheròica, amb sèries televisives com *Perdidos* (*Lost*, 2004-2009) i amb algunes expressions de la plàstica contemporània com les del danès Olafur Eliasson.

Quan, a la tardor del 2003, la Sala de la Turbina de la Tate Modern de Londres fou ocupada per la instal·lació *The Weather Project*, d'Eliasson, portals d'Internet com *Youtube* es van convertir en una prolongació de l'atmosfera aconseguida. L'enorme semi-cercle de llums incandescents que, com un sol negre, es reflectia sobre la superfície envidrada del sostre es va convertir en el germen de la infinitat de noves formes que recollien els vídeos gravats pels visitants i penjats després a la xarxa. El triangle lleis físiques-percepció-medi natural que vertebrava tota l'obra d'Eliasson i la seva constant al·lusió a l'*epoché*, el procés de coneixement tal com està abordat a la fenomenologia de Husserl, fan de cada un d'aquests vídeos particulars un interval des del qual estranyar l'entorn, una talaia singular des de la qual aprehendre el present en l'anacronisme d'una hora que és un encara no i al mateix temps un massa tard.

Si un dels propòsits de la ciència ficció és "canviar el món fins al seu reconeixement" i construir un pont entre passat i futur en el qual es reveli la *facies arcaica* del present, llavors els traços de la ciència ficció contemporània poden rellegir-se com un parèntesi al voltant de l'11-S. Abraçant aquella data, en la contigüitat de la seva ruïna, la distància que separa *The Weather Project* de l'anterior intervenció d'Eliasson *Your Sun Machine* (1997), a la Foxx Gallery de Los Angeles, planteja els canvis en el registre de la vulnerabilitat, l'imaginari de la catàstrofe i la permanent possibilitat d'allò altre que donen forma a la ciència ficció. Sobre el sol, ara vell, que il·lumina *Your Sun Machine*, el sol nou de *The Weather Project* no només exposa les noves formes que adopten certes pors sempre latents a la societat sinó que, recolzant-se en l'experiència malenconiosa, apunta al present com a consciència intempestiva d'estar en una fractura en el sentit històric d'allò humà.

1. Al voltant del migdia

Sovint comparada amb les seves dues obres més cèlebres, *Beauty* (1993) i *By Means of a Sudden Intuitive Realization* (1996), *Your Sun Machine* confronta al visitant amb la seva pròpia situació en l'espai al provocar el lent desplaçament de la llum que es filtra a l'estança buida a través de l'òcul obert al sostre. Lliurat a la rotació del planeta, el discórrer de la llum es desplega al voltant de la suspensió del migdia, en la qual l'el·lipsi es converteix en un cercle, un raig lluminós que cau vertical davant de l'observador. En aquest instant d'esporguiment, en el qual l'austeritat de l'estança obliga al visitant a fer un exercici d'introspecció, es manifesta la profunda diferència entre aquesta instal·lació i *The Weather Project*. La pausa a la que Eliasson al·ludeix com "seeing yourself sensing" i que delata l'obsessió de la praxis museística contemporània pel valor d'*experiència* es revela a *Your Sun Machine* com una avaluació crítica d'un dels biaixos capitals en la representació plàstica dels anys noranta: el tebi desànim de l'accídia, la malenconia diürna.

També coneguda per la tradició patrística com a dimoni meridià, l'accídia constitueix una disposició emotiva o *stimmung* en el límit de la qual compareix la dimensió inautèntica del "ser". Rere la identitat entre l'accídia i el que Heidegger denomina la *banalitat quotidiana* s'amaga, així mateix, una correspondència entre els símptomes d'aquesta i la cohort infernal de las *filiae acediae*, els signes visibles de l'accídia: malitia, *pusillanimitas*, *desperatio*, *torpor* i *evagatio mentis*, sempre presidides per aquella iconografia que, a la pintura medieval, disposava l'escena al voltant d'un rellotge de sol amb la inscripció *circa meridiem*, al voltant del migdia. "Sin cesar a mis lados se agita el demonio; / Nada a mi alrededor como un aire impalpable / lo trago y siento que abrasa mi pulmón / Y lo llena de un deseo eterno y culpable", diu el primer dels poemes de *Les Flors del Mal* (*Les Fleurs du Mal*, 1857), on Baudelaire es consagra a la tradició iconogràfica de l'accídia i afigura en l'afflicció i el desassossec que l'acompanyen dues categories fonamentals de la modernitat.

La preferència que, segons els pares de l'església, sent el *dimoni meridià* pels religiosos adquireix ple sentit amb l'elecció d'aquest motiu iconogràfic per part de Baudelaire, doncs als seus versos es dibuixa la intuïció de la condició pseudo-religiosa cap a la que la modernitat tardana i les societats post-industrials condueixen a tot individu pel sol fet d'ocupar un lloc en elles: el consum, com a culte ineludible del capitalisme, l'inverteix amb els caràcters d'un fenomen religiós que es desenvolupa de manera parasitària a partir del cristianisme, en una perenne celebració que no reconeix laborables i festius ni persegueix expiació alguna. Lluny d'aspirar a la redempció, la devoció cultural del capitalisme condueix al subjecte cap a la culpa i, per consegüent, cap a l'anòmia incapacitat expressiva que caracteritza l'accídia. En el seu zenit, la llum del sol no fa sinó recordar al accidiós la seva prostració, el perpetu exaltar-se del desig davant d'un objecte sempre aplaça i la consecució del qual està exempta de compensació.

Comminat a viure en un món tan lluminós com el dels anuncis publicitaris, fent d'ells professió de fe l'única sortida dels quals és l'esfondrament simbòlic, el ser-en-l'accídia s'identifica amb el gest, perplex, que porta al protagonista d'*El show de Truman* (*The Truman Show*, 1998), de Peter Weir, a descobrir a plena llum un decorat on apareixia un horitzó, un gest repetit en un conjunt de pel·lícules coetànies i afins: *¡Están Vivos!* (*They Live*, 1988), de John Carpenter, *Desafío total* (1990), de Paul Verhoeven, *Strange Days* (1995), de Kathryn Bigelow, *The Game* (1997), de David Fincher, *Abre los ojos* (1997), d'Amenábar, *eXistenZ* (1998), de David Cronenberg i fins i tot les ulteriors *Paycheck* (2003), de John Woo i *Una mirada en la oscuridad* (*A Scanner Darkly*, 2006), de Richard Linklater, aprofundeixen en la idea d'una falsa aparença "líquida", un *software* mental destinat a encobrir una conspiració o bé a enganyar a l'individu per amagar-li l'abisme d'allò real sobre el que es forja la seva pròpia explotació.

Aquella fantasia paranoica, que té el seu antecedent directe a relats de Philip K. Dick com *Time Out of Joint* (1959), en alguns capítols de les sèries *El presoner* (*The Prisoner*, 1967-68), *Dr. Who* (1963-1989) i *The Twilight Zone* –l'episodi filmat per Ted Post *A World of Difference* (1960) – desvetlla a treballadors de classe mitjana que la seva vida sencera és una mentida, un *set* de rodatge en la constitució del qual es mostra el gir fonamental cap el que escoren els anys noranta: l'omnipresència d'un model de representació basat en el parc temàtic, un "lloc de peregrinació al fetitxe-mercaderia", tal com Walter Benjamin denominava a les Exposicions Universals. Sobre aquest esquema d'(in)habitabilitat, que troba en la noció d'esfera del filòsof alemany Peter Sloterdijk la seva millor definició i en les bresques en les que dormisquregen els humans a *Matrix* (1999), dels germans Wachowsky, la seva imatge més encertada, es forja l'obsessió borgiana i estèril de Cotard, el protagonista de *Synechdoche, New York* (2008) de Charlie Kaufman, per transcriure la seva experiència en una maqueta.

2. La cara fosca de l'aurora

Davant el malestar diàfan de l'accídia, davant la seva capacitat per mostrar la irrealització de l'alteritat en forma de maqueta, el sol negre que presideix *The Weather Project* i redueix a una visió bitonal la Sala de la Turbina apunta cap a una malenconia nocturna, cap a aquella forma de bilis negra que la cosmologia humoral medieval associa a la terra i al signe de Saturn d'acord amb una tradició que arrela en el famós *Problema XXX* d'Aristòtil. Si allò que afligeix al accidiós, tal i com apareix descrit per Sant Tomàs i recull Giorgio Agamben a *Estancias, la palabra y el fantasma en la cultura occidental* (2006), "no és la consciència d'un mal sinó el vertiginós i espantat retreure's (*recessus*) davant l'entossudiment de les estacions de l'home en front de Déu", la malenconia saturniana manifesta una inclinació a l'eros que, a diferència de l'accídia, persegueix el gaudi. Mes el

gaudi que anhela el malenconiós ofereix la paradoxa d'una intenció luctuosa que precedeix i anticipa la pèrdua, la ruptura que desencadena el seu mateix humor.

Allò que busca satisfer la malenconia negra és la negació narcisista del món extern com a objecte d'amor i la persecució d'un fantasma: "La malenconia no seria tant la reacció regressiva davant la pèrdua de l'objecte d'amor, sinó la capacitat fantasmàtica de fer apareixer com a perdut un objecte inapropiable", col·legeix Agamben (2006). Allò impossible de copsar de l'objecte que s'escapa substitueix a la pura retracció de l'individu accidiós i ho fa gràcies al dol, a un dol que la ciència ficció contemporània ha convertit en l'escenari fonamental del trastocament de les coordenades espaciotemporals després de l'11-S: el sol negre, l'eclipsi que constitueix l'emblema de la televisiva *Heroes* (2005-2008) i de pel·lícules com *Knowing* (2009), d'Alex Proyas delata l'atenció que la iconografia post 11-S concedeix a la contraimatge, al vestigi, al retorn forçat d'una foscor vedada, d'una dissemblança íntima dels fets respecte al propi model de la Història.

El perill que nia a la broma fosca que recorre, com una divinitat primitiva, l'illa de la sèrie *Perdidos* (*Lost*, 2004-2009) i en les plagues bíbliques que estan a punt de precipitar el final de la Història a *Ultimátum a la Tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, 2008), de Scott Derrickson, *Hijos de los hombres* (*Children of Men*, 2006), d'Alfonso Cuarón o *El incidente* no és, en realitat, l'enfrontament a allò altre, sinó a una absència sense fi. El cel encapotat que presagia la catàstrofe climàtica d'*Inteligencia Artificial* (*Artificial Intelligence*, 2001), converteix *Minority Report* (2002) en una paràbola sobre la immunologia general post 11-S i es desborda en el part sinistre de *La guerra de los mundos* (*War of the Worlds*, 2005) –totes elles d'Spilberg–. Aquell cel allotja una privació que és l'arrel sobre la qual es desvetlla tota experiència fenomenològica. Tal sostracció, en la que es constata la impossibilitat de canviar en por (por a alguna cosa) la pura angoixa correspon a l'experiència d'un llindar que s'escapa: com la lluminositat dels astres que s'allunyen a una velocitat superior a la de la llum, el sol negre de la ciència ficció actual constitueix la cara fosca d'una aurora en realitat mai posseïda.

Sota la desesperació diürna del gènere als noranta, aquesta mirada a la foscor tracta de desvetllar, ja en una pel·lícula anterior a la fractura del 2001 com és *Matrix*, la foscor en fuga, l'eclipsi d'allò inaproximable, el "desert d'allò real" sobre el que la recerca de Neo adquireix la naturalesa d'una missió post-religiosa. Si, per al malenconiós, "la libido es comporta com si hagués tingut lloc una pèrdua, tot i que no s'hagi perdut en realitat res, és perquè escenifica així una simulació en l'àmbit de la qual allò que no es podia perdre perquè mai s'havia posseït apareix com a perdut, i allò que no podia posseir-se ja que tal vegada no havia estat mai real pot apropiat-se quant a objecte perdut" (Agamben, 1995). La pèrdua d'una pèrdua que pesa sobre Neo –"ja era tard abans que passés allò de la infertilitat", diu també el protagonista de *Hijos de los hombres*; "ells ja coneixen el seu final.

L'intueixen", el Klaatu de *Ultimátum a la Tierra*– constitueix així mateix la seva *hybris*, allò que va insuflant en ell un comportament energètic, heroic i fins i tot atrabiliari.

En efecte, sota la calor del sol entelat de l'11-S, capaç d'arrancar d'un heroi lluminós com Spiderman l'ombra d'una ombra, la fosca criatura denominada Venom a *Spiderman 3* (2007), de Sam Raimi, cobren força els dos pols entre els quals s'espesseeix el desconsol que impregna la ciència ficció actual: un Saturn del qual la caracterització iconogràfica com a Pare Cronos, com a temps devorador, enllaça l'Antiguitat tardana amb un despullament contemporani que té el seu emblema al sol de *The Weather Project* i uns herois que, així mateix, recuperen el "furor diví" platònic, la confrontació amb una bogeria que, com en el cas del Belerofont homèric, els porta a vagar sols "por la llanura del Aleo, royéndose el corazón / esquivando la senda de los mortales" (II.VI, vv.200-202), arrossegats potser pel perpetu anhel de ser contemporanis a si mateixos, de fixar el present, com el protagonista de *Minority Report*, entre un ahir i un demà en la mateixa mesura apocalíptica, de mirar de manera directa a la xifra tenebrosa d'allò llunyà.

3. La segona Eva

A la iconografia apocalíptica, el terror davant d'una imminent catàstrofe natural o un desastre nuclear sol donar pas, quan el soroll i la fúria es dissipen, a la silueta titànica de l'individu obligat a sobreviure en un entorn hostil, a fundar un nou Edèn sobre les runes de la civilització. A diferència del subgènere catastrofista associat a la crisi del petroli als setanta i de la memòria d'Hiroshima en el cinema i el *manga* japonès, la plaga d'esterilitat que assola a l'espècie humana a *Hijos de los hombres* sepulta, amb la seva imatge inicial, l'èpica d'un nou origen sota el *pathos* malenconiós de l'extinció. Des del saló de casa seva, Theo assisteix a l'assassinat de l'habitant més jove del planeta, la darrera criatura nascuda abans de l'epidèmia, la desaparició de la qual es converteix en el sacrifici estèril d'un infortunat Messies que ja no és capaç de redimir a ningú.

Només una segona mort, la de Julian, profètica líder del grup resistent Els Peixos, y la revelació de l'embaràs de Kee en la penombra d'un humil estable desencadenen un itinerari en el qual els motius bíblics es mesclen amb les imatges turbulentes d'un món proper: les penoses migracions massives, els funerals armats o els edificis castigats per ràfegues de metralla que Cuarón retrata són els mateixos que s'estenen més enllà del còmode aïllament de les urbs contemporànies. És l'absència de distància en les formes allò que atingeix al transformar la distòpia en una prolongació natural i immediata d'un present en estat d'excepció, és a dir, en el qual l'excepció s'ha tornat, *de facto*, indubitable respecte a la norma –tal com Benjamin apunta a la seva vuitena tesi sobre el concepte d'història–. Rere els reixats d'un camp de refugiats s'amaga la frontera última de la Terra promesa

fins la que Theo ha de guiar a la filla única de la humanitat, com un Moisès el trajecte del qual inverteix el sentit del viatge que Bernard feia junt al salvatge John i la seva mare a *Un mundo feliz*, de Huxley.

Però en absència de drogues i teràpies que anul·len la voluntat, com les d'*Un mundo feliz*, el caos que rodeja a Theo, Kee i la seva filla és més proper al realisme d'*El talón de hierro* de Jack London, a la política-ficció de l'historietista iugoslau Enki Bilal i del guionista Alan Moore o a les societats superpoblades del novel·lista Harry Harrison que a l'asèptic control estatal contra el qual reaccionen els protagonistes de *1984* o *Un mundo feliz*. En part deutora de certs detalls d'aquesta última, la novel·la original de P. D. James *Children of Men* es confia, a les mans de Cuarón, al vertigen del pla-seqüència i l'*steadycam*. La linealitat que adquireix el relat i la continuïtat del pla es desmarquen, a través d'aquesta figura d'estil, del muntatge molt més segmentat de pel·lícules com les mencionades *Matrix* o *Minority Report*, en les quals la posada en escena fragmentada exemplifica la juxtaposició de realitats i identitats alternatives.

La missió confiada a Theo reitera un esquema present en alguns films dels anys setanta com *Edicto siglo XXI: Prohibido tener hijos* (*Zero population Growth*, 1971), de Michael Campus i *Nueva York año 2012* (*The Ultimate Warrior*, 1975), en la que el director Robert Clouse, cèlebre per les seves pel·lícules d'arts marcial, mostrava a un Yul Brinner disposat a defensar fins a la mort unes valuoses llavors de tomàquet, la promesa d'una nova collita fertilitzada a l'ombra de l'orgullós bastiment d'unes Torres Bessones encara dempeus. Tot i això, és la posada en escena la que, en la integritat del pla, realça el cos de Kee i confereix al part l'estatut d'una mutació, això és, un desconeixement extrem. Hi ha una identitat en la manera de mostrar el part i l'estranyament del cos de Hulk, hereu a la seva vegada de les pel·lícules de Cronenberg dels vuitanta. Si la Guerra Freda va permetre projectar sobre la idea del muntant l'ansietat de perdre l'essència humana a causa de la tecnologia, *Hijos de los hombres* aprofundeix en el recel a perdre allò humà a causa de la pròpia màquina de reconeixement humana, por que cristal·litza sobre tot en una altra pel·lícula, la ja citada *El incidente*.

A *El incidente*, el trajecte circular sobre el que les anteriors pel·lícules de Shyamalan sostenen el seu viatge immòbil s'esquerda en la fugida centrífuga cap a un exterior apocalíptic. Els carrers de Filadèlfia es converteixen, com afirma el titular d'un diari, en una sagnant Killadelphia, i al llarg de tot el nord-est dels Estats Units, la població comença a suïcidar-se en massa, mentre els mitjans de comunicació especulen sobre un possible atac bioterrorista, un experiment de la CIA o una catàstrofe ambiental. Davant la mirada estupefacta d'Ellio, Alma i la petita Jess, la pregunta "Quant falta pel final?" "Quant de temps queda?" ressona des de les taules i els faristols dels informatius, mentre es desplega un imaginari de la crueltat inusual en el cinema de Shyamalan, una advertència

sobre la naturalesa en la qual es recrea des d'un model imbuït de transcendentalisme, l'Apocalipsi ballardià de *La sequía* (1965).

4. El temps que queda

Al voltant de l'albelló d'alguns dels motius visuals que, amb laconisme, reinventen l'imaginari de la catàstrofe des dels parcs i racons poblats d'arbres de Nova Anglaterra, el temps del final que guia l'espera messiànica de *La joven del agua* (*Lady in the Water*, 2006), *Señales* (*Signals*, 2002) o *El protegido* (*Unbreakable*, 2000) es converteix, a *El incidente*, en el final del temps: el seguiment mercurial del revòlver que, d'una manera o altra, provoca un reguitzell de suïcidis en un embús i la silueta fosca, contrapicada, dels paletes tirant-se des del bastiment d'un encofrat són esquerdes que traslladen a l'espectador cap al fora de camp d'una exterioritat absoluta. Al haver convertit en figura d'estil la inversió visual entre el camp i el fora de camp amenaçant del mort des del que, a *El sexto sentido* (*The Sixth Sense*, 1999) Vincent dispara a Crowe al crit de "Tu em vas fallar", de l'altre costat del llinar dels seus enquadraments clausurats Shyamalan sempre ha deixat als vius, i amb ells la consciència de la culpa i de la pròpia finitud.

Les morts, sacrificis i accidents amb els quals s'obren totes les seves pel·lícules, donen el relleu a *El incidente* a una pandèmia d'origen remot, a una resposta de la natura sense cap altra imatge possible que la d'una espiral de plans buits de prats i arbres moguts pel vent. Conforme a la lliçó de Tourneur i del Hitchcock de *Los pájaros* (*The Birds*, 1963), *El incidente* fa de la naturalesa una alteritat abstracta i del gregarisme humà la causa irònica de tot mal. En l'instant de detenció previ a les automutilacions, Shyamalan invoca un model-instal·lació en sintonia amb el model de comprensió espaciotemporal de *The Weather Project* –en el que es podria imaginar, fins i tot, una diversitat de vídeos domèstics captant l'estatisme de les figures–. Allò inaproximable irromp absorbint fins i tot el desequilibri del temps en l'instant de la pèrdua, i tant la desposseïció com la profanació s'extingeixen, dons l'ésser humà apareix confrontat amb un *telos* històric, el seu *telos* històric, que l'obliga a tornar a un origen marcat per la despolitització. En la inflexió que recrea Shyamalan només pot existir-hi un propòsit polític, i és l'assumpció de la pròpia vida biològica.

Que les plantes traspuïn una neurotoxina capaç d'atacar a grups humans cada vegada de menor dimensió, dona peu a sondejar un circuit de petites comunitats on la lògica del poder i el replantejament del règim de creença assajat a *El bosque* (*The Village*, 2004) torna a evocar la memòria, la basarda i la fe dels primers cristians. Tant aquells que esperen la segona arribada de Crist, la Parusia, com els puritans que volgueren inaugurar un nou Edèn als Estats Units són confrontats amb un món aliè al bategar numinós de la naturalesa. En el vaivé del fullam i del ramatge

que anuncia la còlera i el càstig ressona l'ambigua advertència que la pintura renaixentista va associar al dit índex apuntant al cel de les pintures de Leonardo, al *signum harpocraticum*. ¡Mireu enlaire!, sembla dir Shyamalan, exhortant també a l'àngel de la malenconia. Testimoni mut, el cel contempla una terra en la que la vida humana corre un perill encarnat en el motiu simbòlic de les abelles, que en gairebé totes les tradicions són psicopomps, guies de l'ànima.

En absència d'aquests guies, els individus es mostren desconnectats per igual de la naturalesa i de la seva pròpia finitud, dins i no fora del parèntesi que ceneix el present, però en realitat incapaçs de mirar. Com apunten les pel·lícules anteriors de Shyamalan, l'individu no pot en aparença ser guiat amb plena consciència, si bé és cridat –“que cadascú persisteixi en la crida (*klesís*) en la qual fou cridat” diu l'apòstol Pau a les seves *Epístoles*– Però cridat a què? Cridat a contemplar una obscuritat com la que proposen Durero i Eliasson; cridat, com l'Eternauta a mirar a la massa d'un temps que no admet ser albirat com a alteritat, que en la seva ruïna íntima no pot retornar la mirada. De la mateixa manera que David Lynch en l'àmbit del fantàstic, Shyamalan insisteix en el punt cec de la semblança perduda, en aquesta roca estranya, figura truncada que, en l'horitzó de *Malenconia* / constitueix una peça anòmala, una obstrucció, i és així mateix la privació que caracteritza la ciència ficció contemporània.

Mitjançant l'encontre entre el *fatum* tràgic i el melodrama, *El incidente* llegeix tot el camp de la ciència ficció a la llum del fantàstic. Només en funció d'aquest exercici genèric pot entendre's la perfecta unió entre l'herència de Hitchcock i Spielberg, la sèrie B –des de les produccions de la RKO fins a *Cuando ruje la marabunta*–, la historieta apocalíptica de Richard Corben o el fantàstic transcendental del dibuixant Moebius en sèries com *Los jardines de Edena* (1988), en la que una parella apartada a un futur d'aïllament i asèpsia és retornada a la memòria, hostil i paradisiaca, del bosc. La famosa hipòtesi Gaia de Lovelock, que contempla al planeta com un supraorganisme, o la causalitat formativa de l'embrióleg Rupert Sheldrake són el terreny comú sobre el qual creixen les selves de Shyamalan i la capacitat de Moebius per a simultaniejar, com en les instal·lacions d'Eliasson, l'experiència de l'exterior i l'interior –assumpte fonamental d'*El garaje hermético* (*Le Garage Hermétique*, 1979) i habitual en entorns paradoxals com l'*interior-exterior* de la saga d'*El Incal* (*L'Incal*, 1981)–.

Com per als personatges de Moebius, la torsió permanent del temps arrossega als personatges d'*El incidente*, conforme a una lògica del naufragi afí a la de *Perdidos*, cap a les fonts d'una esquivada revelació. No serà l'últim dia, sinó l'últimíssim, aquell en què arribi un Messies la paraula del qual no sigui suficient per a estroncar la separació, l'escissió ja subratllada en la introducció de *La joven del agua*. Al haver-se desconegut a si mateix, l'ésser humà està sempre davant del món, passant pel seu davant sense participar de la invitació que li ofereix el mitjà, i

d'aquella fractura insalvable en sorgeix el terror a allò obert. És potser aquest el nucli fonamental de la ciència ficció contemporània, tal i com es perfila entre *Your Sun Machine* i *The Weather Project*, i és així mateix aquell terror allò que delimita l'abast de la malenconia com a eix del subconscient polític contemporani enfront d'allò extern. En aquest exterior, el que descriu Shayamalan, aquells que intenten salvar-se esperonen a Elliot. Com en un dels més dramàtics passatges profètics, a Isaïes, semblen preguntar "Sentinella, quant queda de la nit? Sentinella, quant queda de la nit?", cosa que també podria dir el visitant de *The Weather Project*, mentre avança entre un vent que l'envolta com el nuar-se centrífug d'una espiral, un vent sense mirada que amenaça amb la carícia exterior d'un temps d'espera.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio, Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental. Valencia: Pre-textos, 2006.

AGAMBEN, Giorgio, Profanaciones. Barcelona: Anagrama, 2005.

AGAMBEN, Giorgio, L'Aperto. L'uomo e l'animale. Torí: Bollati Boringhieri, 2002.

IVÁN PINTOR

Professor de la Facultat de Comunicació Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra i professor del Màster en Estudis de Cinema i Audiovisual Contemporanis de la mateixa universitat. Doctor en Comunicació Audiovisual per la Universitat Pompeu Fabra. En la seva tesi doctoral, *Continuidad y discontinuidad visual en la historieta* ha estudiat les relacions entre el llenguatge cinematogràfic i formes de narració visual com el còmic. Els seus principals interessos de recerca es centren en la mitocrítica, l'estudi de l'imaginari i l'hermenèutica simbòlica, aplicats tant als cinemes contemporanis com al relat seqüencial i les seves estructures narratives. Forma part del grup de recerca CINEMA (Centre d'Investigació Estètica dels Mitjans Audiovisuals). Escriu i col·labora en diverses publicacions d'àmbit general i acadèmic. Ha dirigit varies produccions videogràfiques relacionades amb el cinema, la poesia i la historieta, i ha estat assessor i documentalista en exposicions i sèries de televisió.